

BERLINER BEITRÄGE ZUR SKANDINAVISTIK

**Titel/
title:** »Erinnerung als mediale Verknüpfung: Herman Bangs
Autobiographie *Det hvide Hus* und die Fotografie«

**Autor(in)/
author:** Katarina Yngborn

In: Stephan Michael Schröder und Vreni Hockenos (Hg.): *Historisierung
und Funktionalisierung. Intermedialität in den skandinavischen
Literaturen um 1900*. Berlin: Nordeuropa-Institut, 2005

ISBN: 3-932406-23-0
978-3-932406-23-2

**Reihe/
series:** Berliner Beiträge zur Skandinavistik Bd. 8

ISSN: 0933-4009

**Seiten/
pages:** 37–58

© Copyright: Nordeuropa-Institut Berlin und Autoren.

© Copyright: Department for Northern European Studies Berlin and authors.

KATARINA YNGBORN:
Erinnerung als mediale Verknüpfung: Herman Bangs
Autobiographie *Det hvide Hus* und die Fotografie

Intermedialität in Herman Bangs Werk

Herman Bang (1857–1912) ist ein Autor, dessen Werk von Beginn an immer wieder unter dem Aspekt der Intermedialität betrachtet wurde. Bereits zu Bangs Lebzeiten wurde sein Schreibstil mit der Malerei der zeitgenössischen Impressionisten verglichen.¹ An der Herstellung solcher intermedialer Relationen war nicht zuletzt auch Bang selbst beteiligt, indem er in seinen Poetiken sein Schreiben in Beziehung zu dem Medium Malerei setzte.² Jedoch ging dieser Vergleich gleichermaßen von den impressionistischen Künstlern selbst aus, so bezeichnete Claude Monet beispielsweise Bangs Roman *Tine* (1889) als das einzige impressionistische Buch, das er kenne.³ Erst in der jüngeren Sekundärliteratur begann man, auf diverse Parallelen zwischen Bangs Erzählmodus und dem damals noch sehr jungen Medium Film zu verweisen.⁴

Auch wenn Bang in seinen poetologischen Schriften die Fotografie immer wieder thematisierte, ist bislang nie ernsthaft in Erwägung gezogen worden, Herman Bangs Werk mit dem Medium Fotografie in Beziehung zu setzen. Ein Grund hierfür mag die Tatsache sein, daß Bang sich stets gegen eine Verbindung zwischen der Fotografie und der von ihm intendierten Kunst aussprach. Vielmehr äußerte er sich in seinen Poetiken gegen das ›Fotografische‹ und den ›fotografischen Stil‹. Statt dessen zog er den ›Pinselstrich der Malerei‹ eindeutig vor und erklärte somit nicht die

1 Vgl. beispielsweise Erik SKRAM: »Et literært Rundskue«. In: *Tilskueren*, Juni 1890, 478–491, hier: 479.

2 Vgl. die Poetiken *Realisme og Realister* [*Realismus und Realisten*] aus dem Jahr 1879 und »›Impressionisme‹. En lille Replik« [*›Impressionismus‹. Eine kleine Replik*] von 1890, s. Herman BANG: *Realisme og Realister. Kritiske Studier og Udkast*. Hg. von Sten RASMUSSEN. København: Borgen, 2001 (= Danske Klassikere/Det Danske Sprog- og Litteraturselskab), u. Herman BANG: »›Impressionisme‹. En lille Replik«. In: *Tilskueren*, August 1890, 692–694.

3 Dies geschah anlässlich eines Besuches, den Monet Bang abstattete, vgl. Vivian GREENE-GANTZBERG: *Herman Bang og det fremmede*. København: Gyldendal, 1992, 7.

4 Diese These wurde jedoch erst kürzlich von Stephan Michael Schröder überzeugend widerlegt. Vgl. Stephan Michael SCHRÖDER: »Herman Bangs poetik i ›filmisk‹ betydning«. In: *Tidskrift för litteraturvetenskap* 27 (1997:3–4), 180–197.

Fotografie, sondern die Malerei zum Maßstab seines Schreibens.⁵ Das soll jedoch nicht davon abschrecken, das Medium Fotografie und Bangs Literatur in einer Art Gedankenexperiment vergleichend zu betrachten. Denn der Begriff der Fotografie und des Fotografischen ist in den Texten Bangs ein sehr eingeschränkter und meint nicht das, was die damalige kulturelle Praxis der Fotografie darstellte, sondern ist Teil eines zeitgenössischen rhetorischen Stereotyps: Bang wendet sich mit seiner Ablehnung der Fotografie gegen eine bestimmte Literatur, nämlich gegen den ›fotografischen‹, heißt wirklichkeitsabbildenden Stil eines Zola, also gegen die naturalistische Literatur der französischen Realisten, die zu Bangs Lebzeiten große Erfolge zu verzeichnen hatte.⁶

Bei der hier vorgenommenen Analyse von *Det hvide Hus* (1898) [dt. *Das weiße Haus*; 1902 und später] soll nicht einem der beiden Medien Literatur oder Fotografie der Vorrang gegeben werden, noch sollen die Besonderheiten und Charakteristika des Mediums Fotografie dem Text Bangs (oder andersherum) aufgezwängt werden. Statt dessen wird im folgenden mit Hilfe des ›anderen‹ Mediums Fotografie der Blick auf bislang unbeachtete Aspekte des Textes gelenkt. Eine ›fotografische Lektüre‹ dieser Autobiographie⁷ liegt auch nahe, weil die Amateurfotografie gerade um die Zeit der Entstehung von *Det hvide Hus* einen Boom erfuhr und dezidiert als autobiographisches und identitätsstiftendes Mittel reflektiert wurde.⁸ Doch soll zunächst einem anderen Thema der Vorrang gegeben

5 Vgl. z.B. die immer wieder zitierte Aussage Bangs, Aufgabe der Literatur sei »nicht, das Leben zu fotografieren« [»ikke at fotografere Livet«], sondern »es mit der Sorgfalt eines Porträtmalers zu malen« [»at male det med en Portrætmalers Omhu«]. Herman BANG: »Lidt om dansk Realisme«. In: Ders.: *Realisme og Realister*, 15–26, hier: 23. Vgl. ebenfalls BANG: »Impressionisme«, 693. – Alle Übersetzungen aus dem Dänischen stammen von mir, KY.

6 Zur zeitgenössischen Verquickung von Fotografie und der Bewegung des Realismus in Kunst und Literatur vgl. Heinz BUDDEMEIER: *Panorama, Diorama, Photographie. Entstehung und Wirkung neuer Medien im 19. Jahrhundert*. München: Wilhelm Fink, 1970 (= Theorie und Geschichte der Literatur und der schönen Künste; 7), 118–121 u. 288–292.

7 Bangs Text läßt sich als sehr eigenwillige und für die damalige Zeit sehr moderne Autobiographie charakterisieren. Zu *Det hvide Hus* als Autobiographie vgl. Annegret HEITMANN: »Herman Bang, Det hvide Hus – eller: Hvad er egentlig en selvbiografi?«. In: *Edda* 91 (1991:2), 144–153.

8 Vgl. Timm STARL: *Knipser. Die Bildgeschichte der privaten Fotografie in Deutschland und in Österreich von 1880 bis 1980*. München/Berlin: Koehler & Amelang, 1995, 148–157.

werden, das (zumindest vorerst) noch nichts mit der Fotografie zu tun hat: dem Motiv des Weißen.

Weiß als Motiv

Die weiße Farbe ist in Bangs Autobiographie zentral – das zeigt sich bereits im Titel *Det hvide Hus* [*Das weiße Haus*]. Auf vielerlei Arten wird hier mit der Farbe Weiß operiert. Ihre Omnipräsenz ist sogar in der Typographie und der Gestaltung des Titelblattes sowie des Buchumschlags beobachtbar (s. Abbildung 1 auf S. 40): Das Titelblatt ist hell gestaltet; hierauf befindet sich – von einer blauen Schleife gehalten – ein weißes Blatt (das nicht parallel zum Verlauf der Seitenlinien, sondern gedreht, gleichsam als Raute zu sehen ist), auf dem in schwarzen Lettern Autor, Titel sowie Verlag stehen. Schleife und Blatt sind nicht gerade, sondern in dynamischem Zustand, um die Illusion zu geben, sie bewegten sich im Wind. Das weiße Blatt ist von sieben weißen Margeriten umgeben (vier dieser Margeriten finden sich außerdem auf der letzten Seite des Buches, sozusagen auf dem inneren Umschlag, wieder). Die Gestaltung des Buchumschlags orientiert sich an der Titelseite: Auf dem hellen Leder des Umschlags erscheint auf der Vorderseite (in kleinerer Form) in dem oberen Drittel die (hier metallfarbene) Schleife und darunter das außerdem mit goldenen ornamentalen Linien umgebene weiße Blatt, auf dem mit goldenen Lettern der Titel geschrieben steht.⁹

In einem ersten Schritt soll die Verwendung der Farbe Weiß als Motiv in den Mittelpunkt gerückt werden. Dabei liegt das Augenmerk auf dem Wort ›weiß‹, sei es als Adjektiv oder als Substantiv gebraucht, sowie auf anderen, der Farbe oder Eigenschaft *weiß* sinnverwandten Worten (wie etwa »bleg« [»bleich«],¹⁰ »uden Farve« [»ohne Farbe«] (27), »Lygte« [»Licht«] (154), »Damp[.]« [»Dampf«] (25) oder »Nebel« (114)] und »skinne[.]« [»schein[.]en«] (9)). Das Weiße ist, wie jede andere Farbe,

9 Diese Titelblatt- und Buchgestaltung findet sich so lediglich bei der Erstausgabe, s. Herman BANG: *Det hvide Hus*. København: Det Schuboeske Forlag, 1898. Die Typographie des Titelblattes von *Det graa Hus* (1901) [dt. *Das graue Haus*; 1909 und später], der Fortsetzung von *Det hvide Hus*, nimmt Bezug auf seinen Vorgänger: Abgesehen von dem veränderten Wortlaut ist sie eine exakte Kopie, vgl. Herman BANG: *Det graa Hus*. København: Det Schuboeske Forlag, 1901.

10 BANG: *Det hvide Hus*, 26 u. 155. Im folgenden wird stets auf diese Erstausgabe verwiesen und die Seitenzahl den Zitaten in Klammern nachgestellt.

mit verschiedenen traditionellen Zuschreibungen verknüpft; in dieser Hinsicht fungiert es als Metapher oder Symbol. Damit arbeitet auch dieser Text.

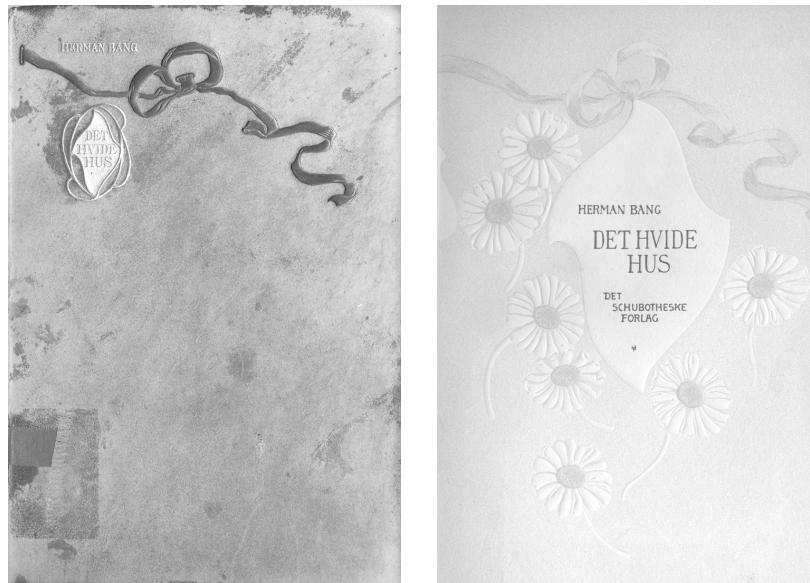


Abb. 1: Buchumschlag und Titelblatt der Originalausgabe von *Det hvide Hus*

Eine im Hinblick auf die Motivgeschichte von Weiß auf den ersten Blick ungewöhnliche Konnotation haftet dem Weißen hier an: Es steht in engem Zusammenhang mit der Kindheit – dem Lebensabschnitt, dem *Det hvide Hus* gewidmet ist. Diese Verbindung lässt sich durch das mit dem Weißen u.a. verknüpfte Symbol Unschuld erklären und mag die Unschuld und Unversehrtheit des Stadiums der Kindheit betonen. Die weiße Kindheit beschränkt sich nicht nur auf die Kindheit des Erzählers, sondern auf Kindheit allgemein (die an einer Stelle erwähnte Kindheit der Mutter wird ebenfalls im Zusammenhang mit Weiß genannt (vgl. 27)). Neben der Konnotation unversehrt, unschuldig, auch unreflektiert ist es ebenfalls das Lichte, Helle (in Verbindung mit Freude), das das Weiße in sich sammelt. Dabei sind es vielerlei kleine Dinge, wie die weißen Ku-

chen, die Tine und Mutter backen (25, 31), oder die weiße Schürze der Mutter (24, 130), die das Gesamtbild der ›weißen‹ Kindheit schaffen.

Bereits zu Beginn der Lektüre fällt auf, daß das Weiß der Kindheit in engem Zusammenhang mit der (im weitesten Sinne) ›weißen Architektur‹ steht. Das weiße Haus, der Ort der Kindheit *per se*,¹¹ ist auch in der Innengestaltung vor allem weiß – die Tapeten sind hell, die Pfeilertische und die Gardinen weiß – ebenso das Gartenzimmer (9f); das Geländer der Treppe, die vom Gartenzimmer in den Garten führt (9), das Gartenhaus sind weiß (98), ebenso Gaststätte, Kirche (43, 66), Kirchplatz (77), die Einrichtung im Schulhaus, das Haus des Gemeindevorstehers (40) und die Häuser der Armen (16). Dennoch entsteht die Bedeutung des Weißen erst durch den Kontrast mit dem Dunklen, Schwarzen. So befinden sich im Haus ebenfalls Mahagonimöbel und Marmortische (9), oder die Kirche liegt gegenüber der Schmiede, die im Alltag von schwarzem Ruß umgeben ist (66). In der auffallenden Kontrastierung von Weiß/Schwarz bzw. Hell/Dunkel und der Hervorhebung dieser Farbschattierungen in der Architektur (sowohl innen als auch außen) erinnern die Schilderungen an die Gemälde von Bangs Zeitgenossen Vilhelm Hammershøi.¹²

Das Zentrum, um das sich die Erinnerungen der Kindheit sammeln, ist die Mutter – die Seele des weißen Hauses der Kindheit, wie sie genannt wird.¹³ Sie wird stets mit der Farbe Weiß in Zusammenhang gebracht. Ihre Hände (35, 88) und ihr Gesicht werden als weiß (46, III) beschrieben, häufig auch ihre Kleidung. Ihr Gegenspieler ist der Vater, der sich meist außerhalb des Kindheitsraums befindet, getrennt von der Familie durch die geschlossene Tür zu seinem Arbeitszimmer, das stets als dunkel beschrieben wird. Er selbst tritt als »Skygge« [»Schatten«] oder »sort Støtte« [»schwarze Säule«] (85f) in Erscheinung (obwohl sein Gesicht stets weiß ist (59)). Gelegentlich wird die Mutter als »weiß im Ge-

11 Vgl.: »Hvide Hus, min Barndoms hvide Hus« [»Weißes Haus, meiner Kindheit weißes Haus«]. (20)

12 Abgesehen davon existieren zahlreiche Parallelen zwischen Bangs Schreib- und Hammershøis Malverfahren. Dies belegt Annegret Heitmann in einer kürzlich erschienenen Studie, s. Annegret HEITMANN: »Auf den zweiten Blick: Herman Bangs doppelte Ästhetik«. In: Dies.: *Intermedialität im Durchbruch. Bildkunstreferenzen in der skandinavischen Literatur der Moderne*. Freiburg i.Br.: Rombach, 2003 (= Rombach Nordica; 6), 121–150.

13 »Hvide Hus, min Barndoms hvide Hus – saadan var hun, som var din Sjæl.« [»Weißes Haus, meiner Kindheit weißes Haus – so war sie, die deine Seele war.«] (20)

sicht« beschrieben, beispielsweise bei dem Anblick des toten Sohns des Gemeindevogts (46). Diese Szene zeigt die andere Seite der Kindheit, die Stimmung der Schwermut, die neben der Freude als andere, wesentliche Stimmung existiert.¹⁴ Die Melancholie, die als Topos eigentlich in Verbindung mit dunklen Farben oder Schwarz assoziiert wird,¹⁵ ist hier ebenfalls in dem Weiß der Kindheit enthalten.¹⁶

Der Melancholie-Diskurs berührt zwei weitere Themenkreise des Weißen: Weiß ist mit der Jahreszeit Winter verknüpft, durch den weißen Schnee (12, 78), das Eis des zugefrorenen Weihers (63f) und die schneebedeckten Bäume (83) – eine Jahreszeit, die die Mutter nicht leiden kann (64f). Dennoch ist bei Spaziergängen durch die weiße Landschaft (40) oder beim Schlittschuhlaufen (31) ebenso die Freude der Kindheit zu spüren.

Der Tod ist eine zusätzliche Kategorie des Motivs Weiß, der in seiner Erinnerung an die Vergänglichkeit (95f) und – in den Augen der Mutter – Vergeblichkeit des Lebens wiederum den Schwermut-Diskurs bedient. Der Tod wird vor allem bei dem bereits erwähnten Besuch beim toten Sohn des Gemeindevogts thematisiert.¹⁷ Das Weiß bestimmt außerdem das beschriebene Bild bei den Spaziergängen auf dem Friedhof; im Winter ist der Friedhof durch den Schnee und das Licht der Sterne völlig weiß, lediglich die schwarzen und weißen Grabkreuze ragen hervor (83–85). Selbst wenn die Mutter aus Oehlenschläger-Dramen vorliest, ist der Tod präsent.¹⁸

¹⁴ In *Det hvide Hus* ist das häufige Auftreten von Gegensätzen, die einander bedingen, auffallend, vgl. in diesem Zusammenhang die immer wieder erscheinenden Farbkontraste Schwarz (Dunkel) und Weiß (Hell). S. ebenfalls HEITMANN: »Herman Bang, Det hvide Hus – eller: Hvad er egentlig en selvbiografi?«, 149.

¹⁵ Vgl. Ludwig VÖLKER: »Einleitung«. In: Ders. (Hg.): »*Komm, heilige Melancholie*«. Eine Anthologie deutscher Melancholiedichte. Mit Ausblicken auf die europäische Melancholie-Tradition in Literatur- und Kunstgeschichte. Stuttgart: Philipp Reclam jun., 1984, 19–43, hier: 23 u. 29; vgl. exemplarisch dazu das Gedicht »Meine Dichterglut« von Johann Wolfgang v. GOETHE in ebd., 49.

¹⁶ Schwermut ist ein grundlegender Wesenszug der Mutter, vgl. 84–91 u. 95. Das Leiden der Mutter am Dasein steht in engem Zusammenhang mit ihrer unerfüllten Liebe und Sexualität.

¹⁷ Vgl. hierbei den (weißen) Leichnam (43–46). Die Todesursache des Jungen ist nicht eindeutig; vieles deutet jedoch auf Suizid hin.

¹⁸ Es wird das Ende aus Oehlenschlägers Drama *Hakon Jarl hiin Rige* (1807) vorgelesen – die Stelle, an der Thora (mit der sich die Mutter identifiziert) vor dem Leichnam ihres Geliebten Hakon trauert (35f).

Eine letzte Ebene des Weißen stellt die mit der Kategorie Tod in engem Zusammenhang stehende Kategorie der Gespenster und Geister dar. So ist von der »hvid Dame« [»weißen Dame«] (38) die Rede, die in der blauen Kammer des Hauses wohnt und deren Erscheinen den Tod einer Person ankündigt, oder die Mutter erzählt den Kindern Gespenstergeschichten – und zwar in der Dämmerung (man beachte hier wiederum den Kontrast).¹⁹

Die permanente Präsenz der Farbe Weiß in *Det hvide Hus* ist auffallend. Durch die verschiedenen Konnotationen, die die Farbe Weiß hier in sich vereint, gelingt es, die wesentlichen, den Text konstituierenden Themenkreise – Kindheit, Architektur (der Kindheit), Mutter, Eis und Winter, Tod sowie Gespenster – miteinander zu verbinden; so fungiert das Motiv Weiß als eine Art Gerüst für das inhaltliche Konzept des Textes.

Weiß und das Medium Fotografie als Interpretationshilfe

Eine weitere wichtige Funktion der Farbe Weiß in *Det hvide Hus* liegt in ihrer Existenz als Textgenerator, und zwar in zweierlei Hinsicht:

Zum einen läßt sich diese Tendenz auf der Sprach- oder Wortebene beobachten. Mithilfe des von Ferdinand de Saussure entwickelten Anagrammatikkonzeptes, das 1971 von Jean Starobinski publiziert wurde,²⁰ läßt sich darstellen, daß das Wort ›weiß‹ als *mot de thème*, als Leitwort des Textes fungiert. Im Lauf des Textes gehen weitere Worte aus ihm her-

¹⁹ Eine der erzählten Geschichten ist die Gespenstergeschichte von Aaholm (38–40). Auch Albertsen verweist auf die Gespenstergeschichten, interpretiert sie jedoch lediglich als typisches Inventar des in *Det hvide Hus* dargestellten und inszenierten Herrenhaus- oder Adelmilieus – und somit zu einseitig, vgl. Leif Ludwig ALBERTSEN: »Bangs und Rilkes künstliche Noblesse. Zur romanhaften Verzerrung gründerzeitlicher Wirklichkeit in *Det hvide Hus*, *Det graa Hus* und *Malte Laurids Brigge*«. In: *Augias* 17 (1985), II–18, hier: 13 u. 15: »Gespenster gibt es im ›Weißen Haus‹ darum, weil zu vornehmen Häusern wie ein blaues Zimmer so auch eine weiße Dame gehört.«

²⁰ Jean STAROBINSKI: *Les mots sous les mots: les anagrammes de Ferdinand de Saussure*. Paris: Éditions Gallimard, 1971, oder in deutscher Übersetzung von Henriette Bee-se, Jean STAROBINSKI: *Wörter unter Wörtern. Die Anagramme von Ferdinand de Saussure*. Frankfurt a. M./Berlin/Wien: Ullstein, 1980. Vgl. auch Erika GREBER: »Anagrammatisches und Anazyklisches oder: KLEBE DIR IRRGRAPHEN«. In: *Émile. Zeitschrift für Erziehungskultur* 16/17 (1993) (Themenheft *Ana-*), 39–66, hier: 42. Im Vordergrund steht bei diesem Konzept die anagrammatische Handlung als solche, als ›Urprinzip poetischer Gestaltung‹, sowie der Begriff des *mot de thème*, der als quasi grundlegendes Element in die gesamte Textorganisation eingeht, den Text mitkonstituiert.

vor, wobei die Generierung eines neuen Wortes sich entweder auf der Signifikat- oder auf der Signifikanten-Ebene oder auch auf beiden Ebenen gleichzeitig abspielt. Das können Wörter sein, deren Stamm noch das Wort weiß ist, wie z.B. »kridhvid« [»kreideweiß«] (62). Das Leitwort kann aber auch variiert und verändert in anderen Worten erscheinen, so daß nur Teile des Wortes – z.B. lediglich Lautisotopien, die auf das Leitwort verweisen – in den neu entstandenen Worten enthalten sind, beispielsweise bei »hvilte« [»ruhten«] (144) oder »hvidske« [»flüstern«] (145). Dennoch läßt sich diese textgenerierende Funktion von Weiß nur ansatzweise beobachten und beschränkt sich auf wenige Beispiele.

Zum anderen vollzieht sich die eigentliche textgenerierende Funktion der Farbe Weiß, die für den gesamten Text konstitutiv ist, jedoch jenseits der konkreten Wortebene. Just an diesem Punkt überschreitet der Text die Grenzen seines Mediums. Das dem Text vorangestellte erste Motto läßt sich gleichermaßen als Textkonzept (für den Autor) sowie als optionale Interpretationsanleitung (für den Rezipienten) lesen. Es handelt sich bei dem Motto um einen Ausschnitt aus dem im Jahr 1898 publizierten Drama *Agnes Jordan* des deutschen Autors Georg Hirschfeld:

– Die Kindheit ist der Grundton für das ganze Leben, Mama. Die anderen Farben werden nur aufgetragen. Als ich empfangen wollte, habe ich deine Kämpfe, deine Qual empfangen. In dem allgemeinen Chaos hielt ich nur eins für Glück, weil ich fühlte, dass es dich glücklich machte: Ruhe, Ruhe. Schon als Kind. Und das tiefste, was ein Junge erfährt, das Weib, ist meinen Augen nicht eröffnet worden. Ich habe ja das Leben so lieb, Mama, ich weiss, wie stark das Leben ist und atme leise mit de[m] Blütenduft der Liebe, aber das Beste ist doch immer meine Sehnsucht – ich bin ein Bettler am Wege, wenn die Mädchen an mir vorüberziehen in den Frühling hinaus ...

– Und deine Werke, mein Sohn, hast du nichts erlebt, was du den Menschen geben kan[n]st?

– Ich habe ihnen von meinen Schmerzen gegeben; das hat sie gerührt – für mich war es nichts, ich habe mein Herz dabei verschwendet ohne zu empfangen, ohne froh zu sein – –

Georg Hirschfeld.²¹

Wie in einer Ouvertüre sind hier bereits einige wichtige Themen und Charakteristika des Textes enthalten (z. B. im Stil die Dialogform sowie thematisch das enge Mutter-Sohn-Verhältnis, die Kindheit, der Melan-

²¹ Erstes Motto vor der Paginierung des Textes.

cholie-Diskurs oder die Unmöglichkeit einer erfüllten Liebesbeziehung). Für die folgende Interpretation sind jedoch lediglich die beiden ersten Sätze relevant. Mithilfe einer dem Bereich der Malerei entnommenen Metaphorik definiert der Erzähler die im Text thematisierte Zeit der Kindheit. Sie wird mit dem (weißen) Untergrund eines Gemäldes verglichen, auf den im Lauf des Lebens die hierauf folgenden Erlebnisse und Erfahrungen – Farben vergleichbar – aufgetragen werden.²² Thematisch wird diese Aussage in dem folgenden Text übernommen. In der Zeit der Kindheit überwiegt der weiße Grundton, hier ausgeweitet zum Weißen als Motiv, und nur selten erscheinen im Text Farben, die – als Stimmungen – sozusagen auf diesen Grund aufgetragen werden. Das wirkliche Farbenauftragen beginnt erst im weiteren Lebenslauf, der der Kindheit folgt und nicht mehr Gegenstand des Textes ist. Bei einem etwas genaueren, zweiten Blick auf diese Passage lässt sich jedoch ein Modell erkennen oder entwerfen, das in poetologischer Hinsicht für den Text von großer Bedeutung ist. Die Kindheit wird als weißer Untergrund beschrieben; in diesem weißen Untergrund der Kindheit befinden sich diverse Kindheitserlebnisse, -eindrücke und -bilder. Die hierin ›eingepprägten‹ Bilder, Gestalten treten im Prozeß der Erinnerung langsam hervor, werden sichtbar. Und hier lässt sich – metaphorisch betrachtet – eine Analogie zum fotografischen Prozeß ausmachen: Die bereits durch den Augenblick der Fotografie (also die Belichtung einer konkreten Situation) in der lichtempfindlichen Oberfläche eingepprägten und dadurch hierin enthaltenen, noch unsichtbaren, latenten Bilder treten im Prozeß der fotografischen Entwicklung als sichtbare Bilder hervor. Grundlage für die Schwarz-Weiß-Fotografie, die quasi die Urform der Fotografie darstellt, war die Verwendung von Silbersalzen als lichtempfindlichem Material, die bei Lichteinwirkung zu einer Schwärzung führen. So entstanden also die Schwarz-Weiß-Fotografien, Bilder, deren wesentliche, sie ausmachende Konturen mit Hilfe der Farben Schwarz/dunkel und Weiß/hell sowie der Farbschattierungen dazwischen geschaffen wurden. Das geschilderte Modell kommt in *Det hvide Hus* als textgenerierendes Moment zur Anwendung. Eine fundamental wichtige Rolle kommt dabei der Erinnerung zu.

²² Vgl. in diesem Zusammenhang auch die durch die *queer studies* inspirierte Studie Dag Heedes, der den Grundton, von dem im Prätext die Rede ist, als den bereits in der Kindheit angelegten Grundton des Begehrens deutet. Dag HEEDE: *Herman Bang: Mærkværdige læsninger. Toogfirs tableauer*. Odense: Syddansk Universitetsforlag, 2003, 95f.

Der Prozeß der Erinnerung geht mit dem Prozeß des Schreibens einher und ist dem Text jederzeit inhärent. Allein die Tatsache, daß *Det hvide Hus* eine Autobiographie ist, bedeutet, daß die Erinnerungen an die beschriebene Zeit zumindest *eine* Quelle des Textes darstellen. Im Roman erscheinen abgesehen davon stetig Textpassagen, die eng mit dem Thema Erinnerung verbunden sind. Die Mutter erzählt beispielsweise immer wieder aus ihrer Vergangenheit. Außerdem wird durch eingestreute Texte das kollektive kulturelle Gedächtnis²³ thematisiert: die Mutter zitiert oder liest Passagen aus literarischen Werken vor und singt Lieder – eigene Lieder, Kirchen- oder Volkslieder.²⁴ In diesem Zusammenhang sei auf das zweite Motto von *Det hvide Hus* hingewiesen, das ein Zitat aus den ersten vier Versen des englischen Volksliedes »Tell me the tales« ist:

Tell me the tales,
that to me were so dear,
long long ago
long long ago.²⁵

Es erscheint danach nochmals in kurzer Version vor Beginn des Textes (»Long, long ago –/ long ago« (1)), wird außerdem dreimal in vollständiger Version in der Rahmenerzählung wiederholt (1, 2, 5) und schließlich in der Fortsetzung von *Det hvide Hus*, *Det graa Hus*, als Motto wieder memoriert.²⁶ Abgesehen von der Repetition dieser Zeilen (und der repetitiven Struktur innerhalb der Verse) ist das zentrale Thema des Volksliedes offensichtlich das Erinnern.

Bei näherer Betrachtung der Bedeutung, die der Erinnerung in dem oben geschilderten Modell zukommt, zeigt sich, daß auf konventionelle Art und Weise wie bei einem Proömium der antiken Literatur zu Beginn

²³ Zu dem weiten Begriff des kulturellen Gedächtnisses s. Jan ASSMANN: *Das kulturelle Gedächtnis. Schrift, Erinnerung und politische Identität in frühen Hochkulturen*. 4. Aufl. München: C.H. Beck, 2002, 21f, 24 u. 52–59, und Aleida ASSMANN: *Erinnerungsräume. Formen und Wandlungen des kulturellen Gedächtnisses*. München: C.H. Beck, 1999.

²⁴ Immer wieder wird im Text darauf hingewiesen, daß die Mutter literarische Texte und Lieder auswendig kann, also erinnert, s. beispielsweise 36. Auch geht die Mutter gegen das Vergessen an, wenn sie bei Friedhofsspaziergängen die Namen der vergessenen Toten erinnert (83f). Das Totengedenken ist eine »Urform kultureller Erinnerung«, vgl. ASSMANN: *Das kulturelle Gedächtnis*, 61, s. ebenfalls 60–63 u. 33f. Zum Totengedenken vgl. auch ASSMANN: *Erinnerungsräume*, 33–61 u. 322–328.

²⁵ Zweites Motto vor der Paginierung des Textes.

²⁶ BANG: *Det graa Hus*, erstes von zwei Motti, vor der Paginierung des Textes.

die Erinnerung an die Kindheitszeiten – vergleichbar mit einer Kreativität spendenden Muse – angerufen wird. Die *invocatio* umschließt den ersten Teil der gesamten Rahmenhandlung wie eine Klammer (die Rahmenhandlung ist übrigens unvollständig – der zweite Teil am Ende der Binnenhandlung fehlt); sie tritt also zum Beginn sowie zum Ende des ersten Teils der Rahmenhandlung auf, wobei sie von zwei erinnerten zentralen Kindheitsszenen unterbrochen wird. Die *invocatio* beginnt mit folgender Anrufung: »Barndomsdage, jeg vil kalde Jer tilbage, Tider uden Nid, venlige Tider, Jer vil jeg gerne mindes.« [»Kindheitstage, ich will Euch zurückrufen, Zeiten ohne Mißgunst, freundliche Zeiten, Euch will ich gerne erinnern.«]²⁷ (1) Der erste Teil des Satzes wird am Ende der ersten erinnerten zentralen Kindheitsszene (die Mutter singend am Klavier) wiederholt: »Barndomsdage, jeg vil kalde Jer tilbage –« [»Kindheitstage, ich will Euch zurückrufen –«] (5), und ganz am Ende des ersten Teils der Rahmenhandlung, nach der zweiten erinnerten zentralen Kindheitsszene (die Mutter und Kinder beim Brombeerpflücken), wird dieser Satz in einer Inversion erneut gebracht: »Barndomsdage, Jer vil jeg kalde tilbage.« [»Kindheitstage, Euch will ich zurückrufen.«] (6) Abgesehen hiervon erscheint in den Erinnerungsszenen leitmotivartig drei Mal das englische Volkslied »Tell me the tales«. In einer an den Sprachgestus der *invocatio* erinnernden Passage zu Beginn der Binnenhandlung wird das weiße Haus zum Ort der Erinnerung erhoben²⁸ – die Anrufung an die Erinnerung scheint gefruchtet zu haben, denn es erscheinen nun die Erinnerungen (deren Zentrum offensichtlich die Mutter ist): »Hvide Hus, du hvide Hus, som en jublende Skare kommer dine Minder – kommer og samles om *En*.« [»Weißes Haus, du weißes Haus, gleich einer jubelnden Schar kommen deine Erinnerungen – kommen und sammeln sich um *Eine*.«] (20) Die Erinnerung dient also als Erzählmotor. Dem Text geht die Anrufung an die Erinnerung voraus; sie ist Voraussetzung für ihn.

Durch die Anrufung der Erinnerung entstehen – wie durch den fotografischen Entwicklungsprozeß – die im Gedächtnis selektiv erinnerten

27 Die Anrufung der Erinnerung setzt sich weiter (weitere zwei Absätze lang) fort, wobei die Erinnerung mittels direkter Anrede (Imperativ) und mittels Verben im Konjunktiv beschworen wird, vgl. 1.

28 Zur Topographie der Erinnerung vgl. Jan Assmann: »Das Gedächtnis braucht Orte, tendiert zur Verräumlichung.« Außerdem bezeichnet er das Haus als »räumliche[n] Erinnerungsrahmen« der Familie. ASSMANN: *Das kulturelle Gedächtnis*, 38f. Zum Ort des Gedächtnisses s. auch ASSMANN: *Erinnerungsräume*, 298–339.

Bilder und damit auch Erlebnisse aus der Kindheit.²⁹ Die Bilder dienen so als zentrale Grundpfeiler, um die sich die verschiedenen Kindheitserlebnisse und -erinnerungen sammeln. Im Lauf des Textes werden immer wieder Bilder beschrieben, bei denen sich der Vordergrund (meist eine Gestalt) mit seinen Konturen vor einem Hintergrund abhebt. Das geschieht durch die Kontraste Schwarz und Weiß sowie ihren Zwischenschattierungen (also häufig dunkler Vordergrund und heller Hintergrund oder *vice versa*). Der Text ist mit einer Vielzahl dieser Art von (literarisch erzeugten) Bildern durchzogen.³⁰ Gegenstand dieser Bilder sind meistens der Vater oder – am häufigsten – die Mutter. Um sie zentrieren sich alle Erinnerungen des Erzählers an die Kindheit. Bei den geschilderten Bildern lassen sich zwei ›Leitbilder‹ erkennen, die immer wieder erscheinen:³¹ Bei dem einen Bild handelt es sich um die am Klavier sitzende und singende Mutter, die sich, hell gehalten, von der Dämmerung der Stube abhebt; die Tasten des Klaviers schimmern weiß. Das andere Bild ist der dunkle Schatten des Vaters in der Tür zu seinem Arbeitszimmer, der sich gegen den noch dunkleren Hintergrund abzeichnet. Beide Bilder erscheinen bereits in der ersten erinnerten Kindheitsszene in der Rahmenhandlung; mit ihnen endet außerdem Bangs Text.

Kurz zusammengefaßt bestehen die Berührungspunkte dieses geschilderten Verfahrens literarischer Bilderzeugung mit dem Medium Fotografie in folgendem: einerseits in der Entstehung, die auf metaphorische Weise eine Verbindung zur Fotografie knüpft, und andererseits in der Art der (literarisch hergestellten) Bilder, die durch das statische Moment, die Beschreibung in ihren Farben und den scharfen Konturen (dem Abheben

29 Bang spricht zu Beginn der Binnenhandlung sogar explizit und mehrmals von einem »Billede« [»Bild«], das ihm schwerfällt, mittels Worten zu fassen: »Kunde jeg blot danne af Ord et Billede, som bestod uforgængeligt –« [»Könnte ich bloß aus Worten ein Bild formen, das unvergänglich bestünde –«]. (20) Es handelt sich dabei um ein stimmungsgeladenes Bild der Mutter, das sie in ihrem ganzen Wesen fassen soll. In diesem Zusammenhang sei auf das ähnlich geartete Bestreben Roland Barthes' in *Die helle Kammer* verwiesen, in der er nach dem ›wahren‹ Bild seiner verstorbenen Mutter sucht – der Fotografie, die ihre gesamte Person enthält (und anhand derer er das Wesen der Fotografie beschreibt), s. Roland BARTHES: *Die helle Kammer. Bemerkung zur Photographie*. Übersetzt von Dietrich Leube. Frankfurt a.M.: Suhrkamp, 1989.

30 Z.B. die Mutter vor dem hellen Himmel (6, 97); die Kinder im Schnee, die mit Flöhen auf Laken verglichen werden (78f); der Friedhof im Winter (83); Schatten von Leuten im bzw. vor dem Nebel (102); die Mutter vor dem Fenster (102); die Mutter in der Stube (154f); die Mutter vor dem weißen Lusthaus (128).

31 2–5; 79–82; 85f; 95–97; 105f; 155f.

des Vordergrunds vom Hintergrund) an Schwarz-Weiß-Fotografien gemahnen.

In der Kontrastierung des in Schwarz gehaltenen Vater-Bildes und des in hellen Farben gehaltenen Mutter-Bildes läßt sich zudem eine Allusion auf die traditionellen Geschlechterrollen beobachten, wobei wiederum ein metaphorischer Bezug zum fotografischen Entwicklungsprozeß herstellbar ist. Die hell gehaltene Muttergestalt entspricht dem weißen (bzw. zumindest hellen) Papier bei der fotografischen Entwicklung, dem durch das Licht Grau- bzw. Schwarztöne eingeschrieben werden (die erst nach dem Entwicklungsprozeß sichtbar werden). Das bedeutet, daß die Mutter so die traditionelle Codierung des Weiblichen als des Passiven, Empfangenden und außerdem, in Bezugnahme auf das Hirschfeld-Zitat, das in dieser Hinsicht in Bangs Roman konsequent weitergeführt wird, des Leidenden innehat.³² Dieses letzte Attribut weist auf ein weiteres, wesentliches Charakteristikum der traditionellen Frauenrolle hin – die Frau als diejenige, die dem Bereich der Gefühle zugeordnet ist. Der Vater dagegen repräsentiert, in Verbindung mit den später auf dem Papier erscheinenden Schwarz- und Grautönen, die traditionelle männliche Rolle des Gebenden, des aktiv Schaffenden: Er gibt den Bildern Form und Kontur.³³ Auffällig ist auch, daß der (mit dunklen Farben assoziierte) Vater in der weißen Kindheit des weißen Hauses meist nur indirekt präsent ist. Er sitzt immerzu hinter der geschlossenen Tür seines Arbeitszimmers und erscheint sehr selten direkt in den Erinnerungen. Dennoch ist seine indirekte Präsenz für die Kinder, die Mutter und die Bedienstete stets spürbar, da beispielsweise im Haus mit Rücksicht auf den arbeitenden Vater Ruhe herrschen muß und der autoritäre, strenge Vater immerzu drohend über den Erlebnissen schwebt. Interessanterweise ist die der weißen

³² Vgl. dazu die Aussage des Sohnes im Hirschfeld-Motto, der zu seiner Mutter spricht: »Als ich empfangen wollte, habe ich deine Kämpfe, deine Qual empfangen.« (Erstes Motto, vor der Paginierung des Textes.)

³³ Aufmerksamkeit erregt in diesem Zusammenhang – v.a. im Hinblick auf die sexuelle Identitätsfindung und Entwicklung – der Sohn in Hirschfelds Zitat, der offensichtlich Probleme bei der Einordnung in diese traditionellen Geschlechterrollen hat: Er ist ebenso wie die Mutter eher empfangend denn gebend und leidet so wie sie (an Schmerzen und am Leben), vgl. ebd. Ähnlich ergeht es dem Sohn in *Det hvide Hus*, der in vielem der Mutter gleicht und eher der traditionell weiblichen Geschlechterrolle entspricht – so ist er beispielsweise ebenso gefühlsbetont und melancholisch veranlagt wie sie. Diese Art des Konterkarierens der Geschlechterrollen läßt sich sicherlich auch als Kritik an den konventionellen Mustern deuten. Vgl. dazu ebenfalls die bereits erwähnte Interpretation Dag HEEDES in dessen *Mærkværdige læsninger*, 95f.

Kindheit folgende Zeit, die in der Fortsetzung von *Det hvide Hus*, in *Det graa Hus*, beschrieben wird, eine Zeit, in der v.a. die grauen bzw. dunklen Farben oder auch Schwarz vorherrschend sind. Folglich kann das Leben – analog zum fotografischen Entwicklungsprozeß – als ein Weg vom weißen Blatt hin zum belichteten, dunklen, beschriebenen, als ein Weg von der Geburt und dem Weiß der Mutter hin zu einem Schwarz des Vaters und des Todes gedeutet werden.

Neben dieser sehr eigenen Art von Visualisierung im Text, die ich mit dem aus dem Motto entwickelten Modell verbunden habe, lassen sich zwei weitere Berührungspunkte der literarischen Bilderzeugung mit dem Prozeß der Bilderzeugung in der Fotografie aufzeigen. Die Art der Verbindung ist wiederum metaphorisch. Bei dem ersten Fall handelt es sich um eine Spiegelszene: Die Mutter berichtet von einer Episode aus ihrer Vergangenheit, bei der sie nach der Geburt ihres Sohnes William in einem Morphiumrausch in den Spiegel schaut. Es erscheinen ihr einige Phantasiegestalten wie Alice aus dem Wunderland; plötzlich erkennt sie – ausgehend von ihrem eigenen Spiegelbild – das Bild eines Schwarzen, der ihr zulächelt (103f). Hier ist es die Umkehrung der Farben Schwarz und Weiß, die an das Positiv-Negativ-Verfahren bei der Entwicklung von Fotografien, wie sie erstmals im 19. Jahrhundert bei der Kalotypie angewendet wurde, gemahnen. Die Umkehrung geschieht interessanterweise just in dem Moment, als sie meint, ihre anscheinend schon verstorbene Mutter im Spiegelbild zu erkennen. Bemerkenswerterweise ist auch hier eine enge Verknüpfung von Fotografie und Erinnerung auszumachen – in der Situation ihres (nach der Geburt intensiv erfahrenen) Mutterdaseins erinnert sich die Mutter ihrer eigenen Mutter. Abgesehen davon läßt sich ebenfalls eine Verbindung zwischen der Spiegelszene und der ersten Form der Fotografie, der Daguerreotypie, herstellen, die in enger Beziehung zum Spiegel steht: »Die Daguerreotypie erfüllte nicht nur den Wunsch, das eigene Spiegelbild zu fixieren – sie glich mit ihrer silbern schimmernden Oberfläche ja sogar selbst einem Spiegel.«³⁴ Und nicht nur die fertige Daguerreotypie ähnelte einem Spiegel: Da sie ein reines Posi-

34 Freddy LANGER: »Allem Anfang wohnt ein Zauber inne«. In: Ders. (Hg.): *Fotografie! Das 19. Jahrhundert*. München/Berlin/New York: Prestel, 2002, 8–13, hier: 10.

tivverfahren darstellte, erschienen alle ›aufgenommenen‹ Bilder spiegelverkehrt.³⁵

Eine andere Art des fotografischen Verfahrens läßt sich ansatzweise an verschiedenen Stellen des Textes finden, in denen von Dampf, Rauch oder Nebel die Rede ist. Die Szenen, in denen diese ›verschleiernden‹ Luftphänomene auftreten, erinnern an einen Verfremdungseffekt in der Fotografie, der vor allem seit den neunziger Jahren des 19. Jahrhunderts, als man begann, Fotografie mehr und mehr als Kunst zu akzeptieren, praktiziert wurde: die Veränderung der Fotografie mit einer bewußt eingesetzten Unschärfe (s. Abbildung 2 auf S. 52).³⁶ Unschärfe-Techniken existierten diverse; dementsprechend variierte auch die Art der unscharfen Bilder, je nachdem, ob sie durch Verwischung oder Übermalung, Weichzeichnung oder Überbelichtung bearbeitet worden waren. Die Unschärfe konnte entweder nur Teile des Bildes, beispielsweise die Ränder, oder aber auch das gesamte Bild betreffen. Exemplarisch für Fotografien, die bewußt mit Unschärfe umgehen, seien die Fotografien der Julia Margaret Cameron genannt.³⁷ In kunsttheoretischen Texten wurden damals häufig Naturphänomene wie die zum Teil in *Det hvide Hus* erwähnten Nebel, Mondlicht oder Dämmerung beschworen und noch öfter zu Bildsujets erkoren, da ihre Wirkung eng mit der künstlich erzeugten Unschärfe zu verknüpfen war.³⁸ Außerdem stand die fotografische Kategorie der Unschärfe in engem Zusammenhang mit der Darstellung ›innerer Bilder‹, allen voran Erinnerungen, die man so auf möglichst authentische Art wiederzugeben versuchte.³⁹ Das unscharfe Bild wurde mit dem Ziel

35 Vgl. Gordon BALDWIN: *Looking at Photographs. A Guide to Technical Terms*. Los Angeles/London: The J. Paul Getty Museum u. British Museum Press, 1991, 35.

36 Die Unschärfe ist eine Kategorie in der Fotografie, die in der Zeit um die Jahrhundertwende zu einer regelrechten Modeerscheinung wurde. Sie entwickelte sich in zahlreichen Ausstellungen, die von experimentierfreudigen Amateurfotografen organisiert wurden, hatte ihren Ausgangspunkt in den USA und England und verbreitete sich etwas später im restlichen Europa. So war schon sehr bald von einer ›unscharfen Richtung‹, die ebenfalls eigene Zeitschriftenorgane unterhielt, zu sprechen, vgl. Wolfgang ULLRICH: *Die Geschichte der Unschärfe*. Berlin: Klaus Wagenbach, 2002, 22–24; s. auch ebd., 7f.

37 Vgl. LANGER: *Fotografie!*, 40f, u. Mike WEAVER: »Künstlerische Ambitionen. Die Versuchung der schönen Künste«. In: Michel FRIZOT (Hg.): *Neue Geschichte der Fotografie*. Köln: Könemann, 1998, 185–195, hier: 191–195, v.a. 192.

38 Vgl. ULLRICH: *Geschichte der Unschärfe*, 30f, 32 und 34f.

39 Wenngleich es sich bei diesen inneren Erinnerungsbildern um ein Konstrukt handelt: In neuerer Zeit wurde immer wieder, v.a. von Wittgenstein darauf hingewiesen, daß es sich bei den unscharfen Erinnerungsbildern lediglich um eine zur Konvention ge-



Abb. 2: Unschärfefeld von J. Bergheim
(aus: *Fotografisk tidskrift*, 6. Jg., Nr. 83,
1. Juni 1894, 141)

eingesetzt, eine bestimmte Stimmung zu evozieren; man verband es mit dem Romantischen, Anti-Modernen, mit Nostalgie, Idylle und Harmonie, oder aber mit dem Geheimnisvollen.⁴⁰

In Anlehnung an die Fotografie läßt sich in Bangs Text von einer ähnlichen Verfremdung der Erinnerungen im Text sprechen: Auf die gleiche Weise, wie derartigen Fotografien häufig etwas Nostalgisches anhaftet, könnte auch hier im Text eine bewußt eingesetzte Stimmung, eine bewußte Verfremdung, Manipulierung der Vergangenheit hin zum Kitsch, zur unechten Erinnerung eingesetzt worden sein.

Immer wieder erscheinen Erinnerungspassagen im Text, die nahe an der Grenze zum Kitsch und zum Klischee liegen, verursacht durch Themen, den sprachlichen Stil oder aber durch die mittels ›Weichzeichner‹ – wie Nebel, Dampf oder ähnliche Phänomene – verfremdeten literarischen Bilder.⁴¹ Dieser ›Kitsch-Diskurs‹ deutet sich bereits an, bevor der Primär-

wordene, sich verselbständigte Metaphorik denn um eine authentische Abbildung von Erinnerungen der menschlichen Psyche handelt. Zur Darstellung der ›inneren Bilder‹ in der Fotografie vgl. ebd., Kapitel 3, 30–39, u. v.a. Kapitel 7, 70–79.

40 Vgl. ebd., 117 u. 125.

41 Vgl. dazu ebenfalls Sørensen, der diese Art der Diskurskreuzung als Charakteristikum Bangscher Texte heraushebt: Peer E. SØRENSEN: »Herman Bangs betragtninger over værk- og realismebebegrebet. Festforelæsning til Arne Melbergs 60 års fødselsdag«. In: *Edda* 103 (2003:3), 245–250, hier: 246: »Hans [= Bangs] tekst lever som en parasit af trivialitetens støj og flimmer. [...] Bangs realisme er en grænsediskurs mellem litterariseret og trivialiseret sprog.« [»Sein [= Bangs] Text lebt wie ein Parasit von dem Lärm und Geflimmer der Trivialität. [...] Bangs Realismus ist ein Grenzdiskurs zwischen literarisierter und trivialisierter Sprache.«]

text überhaupt erst begonnen hat: zum einen in der bereits erwähnten – äußerst kitschigen – Gestaltung des Buchumschlags sowie des Titelblatts und zum anderen in dem ersten, *Det hvide Hus* vorangestellten Motto von Hirschfeld, das sowohl im Sprachduktus als auch thematisch eine gewisse Nähe zum Trivialen aufweist.

Fotografie, Erinnerung und Rezeption

Erinnerung ist dem Medium Fotografie in mehrerer Hinsicht inhärent. Fotografien dienen unter anderem als Fundament unserer visuellen Erinnerung – der eines Einzelnen oder der allgemeinen Erinnerung.⁴² Die Bedeutung von *memoria* zeigt sich bereits in der Fotografiegeschichte: Eine frühe Umschreibung für die Fotografie war bezeichnenderweise der Ausdruck »*mirror with a memory*«.⁴³ Seit ihren Anfängen erfreute sich die Porträtfotografie großen Erfolgs; sie wurde im Lauf des 19. Jahrhunderts zu einem bedeutenden Erwerbszweig der prominenten Fotografen sowie der einfachen Wanderfotografen und wurde bald von allen gesellschaftlichen Schichten genutzt.⁴⁴ Nicht zuletzt durch die Herstellung der einfach zu bedienenden ersten Amateurkameras, die in den achtziger und neunziger Jahren des 19. Jahrhunderts den Markt eroberten und als deren Symbol die ›Kodak‹ in die Fotografiegeschichte eingegangen ist, hatte nun auch das einfache Volk die Möglichkeit, eigene Erinnerungsfotografien herzustellen.⁴⁵

Jedes Foto konserviert ein Stück Vergangenheit. Barthes beschreibt in *Der hellen Kammer* das »Es-ist-Gewesen« als das wesentliche Charak-

42 S. beispielsweise LANGER: »Allem Anfang wohnt ein Zauber inne«, 7. Zur engen Verknüpfung von Erinnerung und Fotografie sowie zur Funktion der Fotografie als Gedächtnis vgl. STARL: *Knipser*, 148–157.

43 Oliver WENDELL HOLMES: »The Stereoscope and the Stereograph«. In: *Atlantic Monthly*, Vol. III, Juni 1859, No. XX, 738–748, hier: 739.

44 Vgl. Timm STARL: »Das Aufkommen einer neuen Bildwelt. Gebrauch und Verbreitung der Daguerreotypie«. In: FRIZOT (Hg.): *Neue Geschichte der Fotografie*, 33–50, hier: 33 u. 41f. u. Jean SAGNE: »Porträts aller Art. Die Entwicklung des Fotoateliers«. In: FRIZOT (Hg.): *Neue Geschichte der Fotografie*, 103–122, hier: v.a. 109–111 u. 117. Nicht selten wurde der Fotograf an das Totenbett eines gestorbenen Verwandten gerufen, wo er ein letztes Erinnerungsfoto von dem Verstorbenen machen sollte. Vgl. SAGNE: »Porträts aller Art. Die Entwicklung des Fotoateliers«, 103, der auf die große Beliebtheit des Porträts *post mortem* verweist.

45 LANGER: *Fotografie!*, 7. Zur Kodak-Legende vgl. STARL: *Knipser*, 45–50.

teristikum der Fotografie, das sich v.a. durch das Aufeinandertreffen von Vergangenheit und Realität auszeichnet: »[Es] läßt sich in der PHOTOGRAPHIE nicht leugnen, daß die Sache dagewesen ist. Hier gibt es eine Verbindung aus zweierlei: aus Realität und Vergangenheit.«⁴⁶ Während bei einem Foto die Vergangenheit (das fotografierte Ereignis) und die Realität (die vom Rezipienten ausgeht) aufeinandertreffen, so gestaltet sich der Sachverhalt bei Bangs Text *Det hvide Hus* etwas komplexer. Hier treffen nicht nur Vergangenheit (also die erlebte Kindheit des Erzählers) und Realität des (jetzt lesenden) Rezipienten aufeinander, sondern es existiert noch eine zusätzliche Instanz: die Realität des Erzählers, der den Text schuf, bzw. der Moment, in dem der Text geschaffen wurde.⁴⁷ Und während in der Fotografie die Vergangenheit festgehalten, eingefroren ist, ist die Vergangenheit in *Det hvide Hus* in einem Schaffensprozeß begriffen, bei dem der Rezipient anwesend ist: Hier geht die Erinnerung nicht nur vom fertigen Kunstwerk aus, sondern ist wesentlicher Teil der Textgenerierung.

In diesem Charakteristikum des Textes *Det hvide Hus* zeigt sich ein zentrales poetologisches Element Bangscher Texte, das hier möglicherweise besonders ausgeprägt ist, jedoch tendenziell in Bangs gesamtem Werk zu beobachten ist: die in hohem Maße rezipientenorientierte Ästhetik. In Bangs poetologischen Texten begegnet man immer wieder der impliziten oder gar expliziten Aufforderung an den Leser, aktiv am Lese-prozeß teilzunehmen, was sich besonders deutlich in einer Passage aus »Impressionisme«. En lille Replik« zeigt:⁴⁸

Og naar han [= Impressionisten] paalægger sig al denne Møje, er det netop, fordi han tror, at Læserens »Hjærne er et overmaade drevent Redskab« – saa drevent et Redskab, at den overfor denne »levende« Kunst vil magte det samme som overfor selve Livet: Læseren vil ogsaa i Kunsten »se mere end hans

⁴⁶ Vgl. BARTHES: *Die helle Kammer*, 86.

⁴⁷ Diese Instanz könnte man zudem noch – nach den diversen Erzählern des Textes – untergliedern. Vgl. hierzu HEITMANN: »Herman Bang, *Det hvide Hus* – eller: Hvad der egentlig en selvbiografi?«, 149–151.

⁴⁸ Dabei ist hinzuzufügen, daß BANGS Artikel »Impressionisme«. En lille Replik« (wie im Titel bereits erwähnt) eine Replik auf einen zwei Monate zuvor ebenfalls in der Zeitschrift *Tilskuere* erschienenen Beitrag von Erik SKRAM mit dem Titel »Et literært Rundskue« ist, auf welchen Bang immer wieder verweist, aus dem er zitiert und auf den er anspielt (die genaue Bezugnahme und Parodie des Skramschen Artikels muß hier leider vernachlässigt werden).

Øjne er i Stand til at sanse, forstaa mere, end han netop har Ævne til at opfatte«.

[Und wenn er [= der Impressionist] sich all diese Mühe auferlegt, ist es gerade deswegen, weil er glaubt, daß des Lesers »Gehirn ein überaus erfahrenes Werkzeug ist« – ein solch erfahrenes Werkzeug, daß es bei dieser »lebenden« Kunst dasselbe bewältigen wird wie im Leben selbst: Der Leser wird auch in der Kunst »mehr sehen, als seine Augen imstande sind wahrzunehmen, sogar mehr verstehen, als er fähig ist aufzufassen«.]⁴⁹

Exemplarisch zeigt sich hieran, wieviel Bang vom Rezipienten fordert – und zugleich, wieviel er ihm zutraut. Diese aktive Funktion des Rezipienten bedingt in hohem Maße die Funktion, die Bang für den Autor selbst vorsieht:

Thi Realisternes Methode gjør det temmelig vanskeligt at faa fat paa Forfatternes Personlighed; jo samvittighedsfuldere en Forfatter stiller sig til sin Opgave, desmere forsvinder han [...].

[Denn die Methode der Realisten macht es ziemlich schwierig, die Persönlichkeit des Schriftstellers zu greifen; je gewissenhafter ein Verfasser sich seiner Aufgabe stellt, desto mehr verschwindet er [...].]⁵⁰

Aufgabe des Autors ist es also, auf eigene Äußerungen völlig zu verzichten und statt dessen die Dinge darzustellen, wie sie sich ihm zeigen. Nicht die Phantasie und das Erfinden, sondern das Erzählen stehe im Vordergrund, so Bang.⁵¹ Implizit ist dies eine Aufforderung an den Rezipienten, selbst einen aktiveren Part einzunehmen, den Kommentar selbst hinzuzufügen. Das Leben solle laut Bang so dargestellt werden, wie es sei, wobei ihm, dessen Ästhetik eine in vielerlei Hinsicht vor allem visuelle Poetik ist, hierbei vor allem die visuelle Wahrnehmung vorschwebt: »[D]et engang Sete refererer de [= Forfatterne] uden Kommentar.« [»[D]as einst Gesehene referieren sie [= die Schriftsteller] ohne Kommentar.«]⁵² Einer offensichtlich passiven Haltung des Autors steht eine dem Leser zugeteilte aktive Rolle gegenüber: »Forfatterne lader tale, de taler ikke« [»Die Schriftsteller lassen reden, sie reden nicht«], und sie »lader Livet moralisere« [»lassen das Leben moralisieren«]⁵³:

49 BANG: »Impressionisme«, 693.

50 BANG: »Lidt om dansk Realisme«, 20.

51 Vgl. ebd., 23.

52 Ebd., 24.

53 Ebd. Vgl. dazu auch BANG: »Impressionisme«, 692.

[F]or dem [= Forfatterne] bliver Moralen at uddrage som et Resultat af Menneskeliv, de har iagttaget, og de overlader til os selv at uddrage dette Resultat; de gjør det ganske simpelt, fordi de tror, at Livs Fakta ere mere overtalende end deres private Udtalelser og Fremførelsen af deres private Mening.

[[F]ür sie [= die Schriftsteller] ist die Moral, die sie herausfiltern, wie ein Resultat eines Menschenlebens, das sie beobachtet haben, und sie überlassen es uns selbst, dieses Resultat herauszufiltern; das machen sie ganz einfach deswegen, weil sie glauben, daß die Fakten des Lebens überzeugender sind als ihre privaten Äußerungen und das Vorführen ihrer privaten Meinung.]⁵⁴

Der Autor überläßt es »uns selbst«, den Lesern, zu denen sich Bang als Verfasser des Artikels mitzählt, die Ergebnisse aus der Lektüre zu ziehen. Ehe der Leser jedoch über das Gelesene reflektieren kann, muß er eine grundsätzliche Abstraktionsleistung bei der Lektüre erbringen: Der mangelnden Einheit der impressionistischen Texte, zumal der Texte Bangs, muß der Leser entgegenwirken, indem er die einzelnen, zersplitterten Wahrnehmungen zu einem Ganzheitseindruck zusammenfügt.⁵⁵ Ebenso erwartet Bang vom Leser, die allgemeinmenschlichen Gedanken und Gefühle der Figuren, die sich in ihren Handlungen selbst andeuten, herauszufiltern.⁵⁶

Auch in *Det hvide Hus* wird der Rezipient zu einer aktiven Lektüre herausgefordert: Erst ein Zusammenfügen der einzelnen Attribute des Weißen ergibt ein vollständiges Ganzes, ein vollständiges Bild der beschriebenen Kindheit. Und der Leser ist aktiv beim Textgenerierungsprozeß, bei dem – aus der Anrufung der Erinnerung hervorgegangenen – Entstehen der Vergangenheit beteiligt.

Abschließend läßt sich bei der hier ausgeführten rezipientenorientierten Ästhetik Bangs eine Brücke zurück zur Fotografie schlagen. Die in dem Text enthaltenen vergangenen Erinnerungen und Bilder werden mit Hilfe von Belichtung und Fixierlösung hervorgeholt oder entwickelt. Die fundamentale, aktive Rolle in der Entwicklung kommt hierbei dem Licht

54 BANG: »Lidt om dansk Realisme«, 24.

55 S. ebd., 23f. An dieser Stelle verbleibt die Aufforderung an den Leser, die bei der Lektüre fehlende Einheit selbst zu erstellen, implizit.

56 Vgl. BANG: »Impressionisme«, 693: »Som al Kunst vil ogsaa den impressionistiske Fortællekunst gøre Rede for de menneskelige Følelser og for Menneskers Tankeliv. Men den skyr al direkte Udredning og viser os kun Menneskenes Følelser i en Række af Spejle – deres Gerninger.« [»Wie alle Kunst will auch die impressionistische Erzählkunst über die menschlichen Gefühle und das Gedankenleben der Menschen Rechenschaft ablegen. Aber sie scheut jede direkte Darstellung und zeigt uns nur die Gefühle der Menschen in einer Reihe von Spiegeln – ihren Handlungen.«]

zu, das – um in der fotografischen Metaphorik zu verbleiben – der Leser repräsentiert. Die Ästhetik Bangs, deren Zentrum der Rezipient ist, wendet sich jedoch gegen die bildhaft-statische Erinnerung der Fotografie und den ihr tendenziell inhärenten Kitsch-Diskurs. Das zeigt sich in dem hier stark vereinfachten, da auf drei Schritte beschränkten Textschöpfungs- und -rezeptionsprozeß: »[D]et engang sete« [»[D]as einst Gesehene«]⁵⁷, die Bilder oder die Erinnerungen der Vergangenheit werden in dem literarischen Text »uden Kommentar« [»ohne Kommentar«]⁵⁸ des Erzählers präsentiert. Nun kommt dem Leser eine aktive Rezeptionsrolle zu, die darin besteht, die vormals statischen Bilder in Bewegung zu setzen. Dieser Bang eigenen Erzählperspektive ist ein Aufforderungsscharakter eingeschrieben, so daß seine Ästhetik über eine visuelle Poetik hinausgeht, denn ihr Ziel ist es, der Leser möge »se mere end hans Øjne er i Stand til at sanse« [»mehr sehen, als seine Augen imstande sind wahrzunehmen«]⁵⁹. Wenn der Autor die durchaus in der Erinnerung des Ich-Erzählers vorhandene ›kitschige‹ Tendenz des Rückblicks kommentarlos wiedergibt, wird diese im Rezeptionsprozeß durch den Rezipienten – anders als für den Protagonisten selbst – hinterfragbar. So wird die dem Text durchaus immanente Kitschigkeit oder, um mit der Fotografie-metaphorik zu sprechen, existierende Verschleierung durch die Erzählperspektive aufgehoben.

Durch die Ästhetik Bangs wird ein Freiraum markiert, der implizit dem Leser zur Besetzung zugewiesen wird. Dieser wird immer wieder mit im Text Verborgenen konfrontiert und ist daher darauf geeicht, leise Andeutungen und Anspielungen zu verstehen:

Summen af Tanker, Vævet af Følelser, som den drevne Hjerne [= Læseren] saaledes kan naa bag om de medtagne Handler, er det impressionistiske Værks dulgte Indhold. Dets Værd beror paa Dybden af alt det – som ikke siges.

[Die Summe von Gedanken, das Netz von Gefühlen, die das erfahrene Gehirn [= der Leser] somit jenseits der mitgegebenen Handlungen erreichen kann, ist der verborgene Inhalt des impressionistischen Werks. Sein Wert beruht auf der Tiefe all dessen – was nicht gesagt wird.]⁶⁰

57 BANG: »Lidt om dansk Realisme«, 24.

58 Ebd.

59 BANG: »›Impressionisme‹«, 693.

60 Ebd.

Wo die Grenzen der Sprache erreicht werden, öffnen sich die Grenzen zu anderen Diskursen und anderen Medien. Das Überschreiten dieser Grenzen wird jedoch erst ersichtlich, wenn es dem Rezipienten gelingt, die jeweiligen Andeutungen als solche zu interpretieren. Auch in dieser Hinsicht zeichnet sich *Det hvide Hus* als höchst selbstreflexives Werk aus.⁶¹

⁶¹ Zu dem Resultat, daß Bangs Text *Det hvide Hus* ein hohes Maß an Selbstreflexivität inne ist, kommt ebenfalls Annegret Heitmann, vgl. HEITMANN: »Det hvide Hus – eller: Hvad er egentlig en selvbiografi?«, wobei sie sich hier auf jene selbstreflexiven Züge konzentriert, die im engen Zusammenhang mit dem Gattungsaspekt Autobiographie stehen.